

La afinación del canto y el auto-acompañamiento:

Experiencias de enseñanza en clases de auto-acompañamiento

Lic. Luciano Fermín Bongiorno (UNLP)

RESUMEN

En nuestras clases de auto-acompañamiento desarrolladas para el abordaje de trabajos prácticos de la materia Instrumento del CFMB e Instrumento I de la carrera de música popular de la UNLP nos encontramos muchas veces con alumnos que presentan dificultades de afinación vocal.

Si bien ésta afinación no es un objetivo pedagógico ni es evaluada en la materia, muchas veces los alumnos exigen a los docentes herramientas que posibiliten abordarla; proporcionándoles así una cierta seguridad a la hora de resolver trabajos prácticos solistas vocales-instrumentales.

Como resultado de ciertas experiencias realizadas en dicho ámbito durante tres años podemos dilucidar que la ejecución simultánea podría contribuir a la afinación vocal.

PROBLEMÁTICAS

Durante nuestras clases, ante una dificultad de afinación vocal, nos surgieron las siguientes preguntas:

¿Es un problema de falta de técnica vocal o de “oído interno”¹?

¿La parte instrumental de la ejecución auto-acompañada es una ayuda o un obstáculo en esa circunstancia en particular?

Por otra parte, a raíz de ciertos planteos o cuestionamientos respetuosos por parte de los propios alumnos y de reformulaciones muy interesantes y enriquecedoras que se suscitaron durante las clases, también podemos dar lugar a la siguiente formulación:

¹ Ver Aguilar, María del Carmen. (1991) *Método para leer y escribir música. Presentación*. Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas.

¿Qué papel juegan en las ejecuciones los sentimientos, certezas e inseguridades de los alumnos en los momentos de exposición artística inherentes a las clases grupales?

Respecto a la última pregunta, si bien amerita un estudio futuro mucho más profundo, creemos que es sumamente importante indagarnos nosotros mismos como docentes, cuáles son las exigencias u objetivos musicales y objetivos pedagógicos que queremos alcanzar. Sobre todo si entendemos que no son lo mismo unos que otros y que, dependiendo los casos, muchas veces se deben jerarquizar unos sobre otros.

Respecto a la importancia de la afinación del canto en las propuestas de enseñanza de la música popular, son interesantes las contribuciones que hace Alejandro Polemann al referirse a las destrezas técnicas.

Sin duda, la destreza técnica es un elemento importante y necesario para conseguir un resultado artístico que trascienda la expresión meramente catártica. Pero si se la toma como objetivo principal, habrá perdido el verdadero sentido para el cual se trabaja en su desarrollo, es decir, como medio o herramienta para la expresión artística. Por otra parte, todas las propuestas profesionales que trabajan o han trabajado en esta dirección deberían ser consideradas y valoradas exclusivamente dentro de ese marco estético; de lo contrario, se corre el riesgo de creer que son características que debieran estar presentes, indefectiblemente, en todas las manifestaciones artísticas. (Polemann, 2011: 67-68)

Por otra parte, es fundamental entender que los trayectos de los estudiantes durante los primeros años de la materia muchas veces están condicionados por gustos, concepciones, objetivos musicales y expectativas que ellos traen al momento del ingreso y que muchas veces los mismos pueden ser abordados pedagógica y técnicamente pero también puestos en crisis a partir del desarrollo de un sentido crítico artístico.

La clase individual o los grupos reducidos son espacios particularmente aptos para trabajar la construcción de sentido, tanto en su posibilidad más general de dar sentido al trabajo realizado, como en el desarrollo de un tipo particular que podría ser considerado una herramienta para la valoración estética: el sentido crítico artístico. En este trabajo, el término sentido se utiliza principalmente para referir a las ideas que implican un nuevo estado de comprensión, y surgen o son producidas en la interacción con la música por medio de su práctica y su análisis. Con el término crítico se hace referencia a una mirada, a una perspectiva orientada a mostrar las posibles contradicciones de los supuestos y de los saberes instalados. Una perspectiva que contribuye a develar implicancias morales, ideológicas y hasta políticas con el fin de obtener otra mirada superadora que contemple la subjetividad de quien observa y de quien produce, a partir de la obra o de la canción, gran cantidad de sentidos y posibles significados en un entramado cultural que trasciende el material concreto de trabajo y que requiere ser indagado. (Polemann, 2011: 68-69)

Decíamos anteriormente que la afinación vocal no es un objetivo pedagógico ni es evaluada en la materia *Instrumento*. Sin embargo, es común que los alumnos exijan a los docentes herramientas que posibiliten abordarla; proporcionándoles así un cierto control o seguridad a la hora de resolver trabajos prácticos solistas vocales-instrumentales.

Esto es entendible, teniendo en cuenta que muchos referentes musicales (muy populares entre los alumnos) desarrollan ejecuciones o arreglos vocales de cierta complejidad musical y técnica, y que por otra parte, dicha entonación es o será exigida en consignas de ejecución de trabajos prácticos correspondientes a otras materias de la carrera.

Además, en los trabajos de ejecución vocal-instrumental simultánea grupales, la afinación vocal puede resultar importante ya que muchas veces el canto a diferentes voces exige que cada una tenga una cierta claridad de entonación.

ALGUNAS ESTRATEGIAS PEDAGÓGICAS

Teniendo en cuenta los resultados positivos alcanzados durante las clases en las que se abordaron complejidades de afinación vocal, podemos organizar algunas de las estrategias pedagógicas utilizadas y sistematizarlas de la siguiente manera. (Es importante tener en cuenta que no siempre arrojaron los mismos resultados y que fueron útiles según cada caso en particular)

1. Transponer la canción a un registro cómodo para cantarla.

En las guías para el abordaje de trabajos prácticos de la materia se les exige específicamente a los alumnos buscar un registro vocal cómodo para cantar la canción a trabajar.

Muchos alumnos, tanto ingresantes como avanzados, suelen no ser conscientes de su propio registro vocal. Este procedimiento musical que pareciera ser un tanto elemental muchas veces no lo es. Incluso puede llevar gran parte de una clase o una clase entera desarrollarlo de modo que pueda ser apropiado por todos los alumnos y ser tenido en cuenta como herramienta por los mismos en futuras ejecuciones.

2. Análisis de la dificultad desde el lenguaje para entender el porqué de la misma. Permite además poder contextualizarla y a la vez aislarla para trabajar específicamente sobre ella. (Stubley)

3. Análisis de la dificultad desde la técnica vocal-instrumental.

Postura, respiración, relajación, reflexión acerca de nuestra propia respiración al momento de las ejecuciones tanto simultáneas como por separado, técnicas lúdicas de concientización sensorial de nuestro propio cuerpo al cantar y/o tocar, atender a las respiraciones altas en los saltos ascendentes o pasajes vocales agudos y viceversa, etc.

4. Tocar y cantar la melodía al unísono.

Sacar la melodía de oído. Trasponerla a la tonalidad en la que la cantaremos. Digitalarla de manera que pueda tocarse cómodamente permitiendo así enfocar la atención en la emisión vocal. Tocarla y cantarla en simultáneo. Este proceso puede ser utilizado a modo de bastón o guía momentáneo hasta que se pueda prescindir de él, o bien puede ser incorporado como recurso textural en la composición de los arreglos.

5. Cantar el pasaje o la nota sobre el/los acorde/s aisladamente.

Se pueden detener en las dificultades o abordarlas aisladamente, desacelerando el tempo, repitiendo fragmentos, saltando adelante o volviendo hacia atrás.

Tocar la canción y mermar el tempo en la dificultad, tocar el acorde en cuya estructura se haya o hayan la/las nota/s que supone/n la dificultad e intentar cantarlas intentando recordar su afinación. Repetir la secuencia varias veces. En una primera instancia, a la vez que cantamos, podemos ayudarnos tocando sólo esas notas, luego desplegando o arpegiando el acorde en el instrumento y luego suprimir el acorde y sólo cantar el pasaje sin “sostén” instrumental. Este recurso tiene su origen en las ideas de María del Carmen Aguilar.

Las personas que tienen manejo de instrumentos, suelen tener un gran “entrenamiento táctil” que hace que los dedos “caigan solos” hacia los acordes o las notas necesarias, lo cual no siempre implica una conciencia auditiva de lo que se está haciendo. El poder

realizar esta ejercitación cantando, garantiza la “conciencia auditiva”, y, por lo tanto, el desarrollo del oído musical. (Aguilar, 1991)

Entendemos que muchas veces es este “oído musical” el que debe desarrollarse para poder abordar saltos o giros melódicos que suponen ciertas dificultades de entonación.

También puede ser útil el improvisar nuevos micro-motivos melódicos sobre el acorde utilizando esos sonidos que suponen la dificultad. Muchas veces reinterpretarlos en un orden diferente, con diferentes rítmicas y duraciones o inmersos en diferentes direccionalidades puede resultarnos más fácil de abordarlos.

Esto dará mucha seguridad en las futuras ejecuciones auto-acompañadas de la canción pues se intentará obtener un cierto control sobre la canción y sus dificultades. Incluso este control es más inmediato y directo que las posibilidades que brinda la informática. Por otra parte, esta forma de ejecución (cantar mientras suena la pista en la pc) está más alejada de nuestro objetivo final de cantar y tocar uno mismo la canción.

CONCLUSIÓN

Si bien, como ya enunciamos al comienzo y a lo largo de nuestro trabajo, en la materia *Instrumento* no evaluamos la afinación o correcta entonación del canto, ni tampoco esta capacidad es un objetivo primordial de algunos músicos populares, existen ciertas exigencias, por parte de los alumnos, de herramientas técnicas para el abordaje de dicha capacidad.

Así es que resulta interesante entonces, seguir indagando en estrategias que aporten herramientas muy básicas a dichas exigencias de los alumnos, y que posteriormente puedan ir incorporándose como recursos que den un cierto control o seguridad en la ejecución vocal-instrumental simultánea -tanto solista como grupal- de temas musicales de poca complejidad técnica.

Bibliografía

AGUILAR, María del Carmen. (1991) *Método para leer y escribir música*. Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas.

BELINCHE, D.; **LARREGLE**, M. E. (2006) *Apuntes sobre apreciación musical*, La Plata: Edulp

BONGIORNO, Luciano F. (septiembre de 2013) “La capacidad de auto-acompañarse y su aprendizaje” En: Actas de las IX jornadas nacionales de investigación en arte en Argentina. La Plata: Secretaría de Ciencia y Técnica (FBA – UNLP) e Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano.

BONGIORNO, Luciano F. (noviembre de 2013) “El auto-acompañamiento en la música popular”. En: *Arte e investigación* 9. La Plata: FBA-UNLP. pp. 39 a 44.

POLEMANN, Alejandro: (2011) La clase de instrumento, un espacio para la producción de sentido. en revista *Clang N°3*, La Plata, Facultad de Bellas Artes de la UNLP

POLEMANN, Alejandro: (2014) *Cuadernillo de instrumento CFMB e Instrumento I*. Guías para el abordaje de trabajos prácticos. Material de cátedra

STUBLEY, Eleonor V. (1992) "Fundamentos filosóficos" en *Manual de enseñanza y aprendizaje musical. Un proyecto de la conferencia nacional de educadores musicales*. S. d., Editorial R. Colwell.